

Tradición griega en el teatro moderno

Por ROALD VIGANO

TODA civilización y toda cultura que realmente merezca este nombre es un ciclo completo de iniciación, apogeo y decadencia que abarca por entero y sustancialmente, bajo las apariencias más diversas originadas en los más varios factores de lugar, momento y raza, un ejercicio integral de evolución humana. Así fue la civilización de China y de la India; así la cultura de Babilonia y Persia; así la de Egipto y la de Roma. Pero ninguna como la de Grecia merece este título de cultura, de civilización y de ejercicio completo de realización del hombre, porque ninguna como ella alcanzó tan vasta ni tan alta concreción de los valores humanos y en proporción tan armónica. Prueba de ello, inequívoca y suficiente, es la presencia actual, siempre nueva y siempre joven en los siglos y en los pueblos que le somos deudores milenarios, de las creaciones perennes de su pensamiento y de su sensibilidad.

La poesía teatral de Sófocles y la anónima tradición mítica, manantial en el que se ha abrevado la inspiración de tantos siglos y lenguas, sigue en el nuestro tan rico y fresco como en los suyos, y ha regado las letras de Inglaterra y Francia haciendo brotar, al calor de dos fuertes ingenios, una nueva Antígona y un nuevo Pigmalión.

• PIGMALION

Tres veces milenaria, todavía es joven la vieja leyenda de Pigmalión y Galatea, porque en el ánimo del hombre siempre habrá un Pigmalión escondido, ansioso de transmutar en vida las formas inertes. Cuenta, en efecto, la leyenda, que un escultor llamado Pigmalión

plasmó en la piedra la figura de una mujer tan hermosa a sus ojos, que rogó a los dioses le prestaran a ella lo que sus manos no podían forjar: el don de la vida. El ruego fue escuchado, y el corazón de mármol latió con el nombre de Galatea.

Leyenda hermosa. Y también profunda. Tanto que es mucho lo que de ella diríamos si de ella se tratase aquí. Pero no es la leyenda en sí, antes bien es su relación con la comedia que inspiró a George Bernard Shaw lo que hace al caso. Ya, a este respecto, recuerdo haber visto alguna vez, en no sé qué libro, una reproducción de un dibujo en el que se veía a Pigmalión ante su Galatea en el momento en que ella, cobrando vida, extendía sus brazos en gesto de amor hacia su escultor. Aquel dibujo era obra de alguien cuyo nombre no recuerdo. Pero su Pigmalión era un adefesio y aquella Galatea que hacia él extendía sus brazos de lozana carne era tan fea, que Pigmalión, si contó su burla a sus amigos, debió de decirles con toda verdad que la maravillosa criatura había perdido todo su encanto.

Algo parecido ha hecho con la hermosa leyenda el diente mordaz de Bernard Shaw. Parecido; no igual.

Uno y otro han desfigurado el milagro de la leyenda. Pero mientras el dibujante francés hizo de él una caricatura, el comediógrafo irlandés lo borró de ella. Razón le sobraba a Chesterton cuando escribía que Shaw poseía el don de dar con personalísimo brillo el paso que va de lo sublime a lo ridículo, porque tras borrar de la leyenda el toque milagro ha diseñado de tal suerte los caracteres de la pareja que ha desbaratado el romance, convirtiendo en comedia

reidera la que pudo ser comedia sentimental. Los ha puesto, además en tal circunstancia que ha descompuesto la sonrisa en mueca agria de burla, transformando en drama lo que pudo ser comedia. Del nuevo molde en el que Shaw ha vertido el mito antiguo ha salido una fábula en la que Pigmalión es Henry Higgins, profesor de fonética que transforma a Eliza Doolittle —Galatea— de inculta florista callejera en dama de la alta sociedad inglesa. Pero el erudito profesor, esclavo del más cerrado egotismo, es incapaz de amar, y así la versión de Shaw termina, en cuanto a la sustancia, del mismo modo y en el mismo punto en que empezó: el auténtico milagro de la leyenda mítica, el milagro del amor, no se produce. Shaw ha superado al anónimo aedo en realismo; pero también en chatura. En última instancia, el Pigmalión de Shaw no es sino una ramplonería ingeniosa de un poema mitológico.

El Teatro 35 cuenta con un local de suyo mezquino y rebelde para el arte escénico; pero el entusiasmo, la imaginación y el trabajo han transfigurado el hosco subsuelo en acogedora sala pequeña.

Para ganar algunas filas de butacas el escenario se ha ubicado casi en medio del público, a la manera de tablado circular, y va y viene de los camarines por el estrecho pasillo que le hace un biombo discreto y prolongado.

En ese escenario hubo de armar María de la Concepción Ramírez su escenografía que resultó elemental pero suficiente, si no para crear por sí sola un clima, ciertamente para satisfacer las exigencias obligadas del texto. Y sobre esa tarima, así moderadamente decorada, Wilfredo Ferrán diagramó para sus actores una plástica general movida sin apresuramiento y elegante sin caer en sofisticada, aprovechando al máximo las escasas posibilidades del espacio de que disponía sin quitar al movimiento general su significación adecuada y su unidad. En cuanto al gobierno interior de la comedia, Ferrán mostró mano segura y visión inteligente para plasmar sus caracteres; aunque tal vez se advierta en él una leve tendencia a dar un tinte farsesco a gestos

y situaciones que no parecerían llegar a tanto en el mente de Shaw.

Esa es la razón por la que se hizo más evidente la distancia que separa la vis interpretativa de Leonor Galindo en la primera parte de su papel, como simple florista ignorante y tosca, de su trabajo en la segunda, como dama de la alta aristocracia. Esta joven actriz tiene incuestionables aptitudes histriónicas; pero desiguales; por lo que, si su Eliza florista resultó franca y por veces enternecedoramente cómica, su Eliza dama nunca estuvo a la misma altura, y en algún momento rozó un ridículo no pedido por el libro. Esta diferencia interpretativa de Leonor Galindo se pudo observar no sólo en la creación interior del personaje en sus dos rostros, sino también y más sensiblemente en la expresión oral, pues mientras su lunfardo fue vivo y gracioso, su estilo culto no tuvo el mismo color, careció de gravedad interna y, sobre todo, de personalidad definida.

El trabajo de Enzo Bai en el papel de Henry Higgins presentó características muy particulares, que obligan a repasar un siempre renovado problema de interpretación teatral.

El hecho es que Bai hizo un profesor Higgins que, visto en una perspectiva inglesa, tenía poco de profesor inglés; y tomado dentro de una circunstancia nuestra, tenía menos aún. Esto no significa que su trabajo haya sido malo, ni siquiera mediocre. En líneas generales su labor convenció. Significa, solamente, que su elaboración del papel dió por resultado un sujeto apátrida, por decirlo así, ni inglés ni rioplatense. Y es esta ambigüedad racial de su interpretación lo que da lugar para un replanteamiento de esta alternativa: al encarnar un personaje de una obra traducida, ¿debe el actor sentirlo en la índole de la lengua original o en la de la traducción? La respuesta obvia parece inclinarse a favor del primer miembro de la disyuntiva. Pero se trata de una respuesta más hija de la lógica apriorística que de la experiencia. Porque en la práctica —como oportunamente lo observamos en el trabajo de Hedi Crilla en "Espectros"— es psicológicamente imposible hablar en una

lengua y sentir en otra. El actor, por fuerza de su oficio, no puede chapurrear: habla. En otras palabras ¿es posible hablar en buen español, claro, abierto y sonoro —como lo hace Enzo Bai— y sentir en inglés, opaco, cerrado, afónico? Creo que afirmarlo equivale a admitir y propiciar una dualidad psicológica que los principios y la experiencia rechazan de plano. Porque hablar una lengua con el calor vital y el poder comunicativo con que un actor debe hacerlo, exige no sólo dominio de su fonía externa sino también compenetración con el alma que alienta en ella. Parece fuera de toda razón, por tanto, exigir de un actor que hable su lengua y sienta en otra.

Por consiguiente: sienta el actor su personaje en la lengua en que le da vida sobre las tablas. Esto es lo natural, y lo lógico. Es lo natural para el actor. Es lógico porque parece lo más razonable interpretar la traducción en sentido no partido sino global, tanto en la letra cuanto en el espíritu de su lengua.

Correcta, aunque por momentos no exenta de cierto dinamismo mecánico, me pareció la actuación de Mariano Alfonso, Claudia Gard, Cristina Blanco y Norberto Suárez; mejor el difícil trabajo de Carlos Alberto Álvarez que hizo un Pickering sobrio y a veces un poquito frío; y muy dueñas de sus papeles Edelmira Rosso y Nelly Fontán.

La traducción del texto realizada por Floreal Mazía resultó feliz en la versión del cockney, pero menos afortunada en la del High English.

Finalmente, mención especial merece el comentario musical para los intervalos, que adquirieron valor propio gracias al buen gusto de quien eligió para ellos el Allegro del Quinto Concierto Brandeburgués de Bach.

● ANTIGONA

También de extracción helénica es el asunto y hasta el argumento de la versión de Jean Anouilh de la milenaria tragedia de Sófocles. Precisamente por razón de esta adecuación argumentalmente estrecha de la fábula del dramaturgo

francés a las líneas del trágico griego no nos detendremos en un análisis y comparación minuciosos. No es este el lugar para ello. Baste señalar al respecto que la Antígona de Anouilh —de parecida, no igual, manera que el Pigmalión de Shaw— ha perdido en la pluma francesa lo más de esa dimensión trascendente y divina, que confiere a la tragedia griega su profundidad humana y su grandeza ultratemporal.

Por lo que toca a los caracteres, dos son las diferencias notorias: la Antígona de Anouilh es menos humana que la de Sófocles, tal vez porque es menos religiosa, y su Creón es más débil, tal vez porque no desafía aquí a los dioses urgido por su ambición de mando, sino rechaza la concepción heroica de la vida, que Antígona encarna, aconsejado por la prudencia de su edad.

Esto no obstante, la versión de Anouilh “conserva buena parte de la simplicidad y la grandeza con que encaró la historia de Antígona, el más sereno y equilibrado de los clásicos griegos”.

En el Instituto de Arte Moderno, el Teatro de Lys ofreció, bajo la dirección de Marcelo Lavalle, una versión hueca de la obra de Anouilh. Sin duda no faltó el esfuerzo aunque desigual, de los actores; pero fue el espíritu con que se la interpretó lo que desdijo del grave texto.

En líneas generales, el defecto fundamental y común fue el amaneramiento en que incurrieron todos los integrantes del cuadro. Unica excepción nos pareció Rubén Oliverio, quien dió a su Hemón convincente naturalidad, aun en el difícil momento —difícil por lo híbrido— en que implora a su padre que salve a Antígona. Los demás parecían estar de competencia para ver quién exageraba más el tono hierático de la tragedia. A nuestro juicio, la palma corresponde a Andrea Ducasse, cuya Antígona nos resultó por momentos insoportable. Lo que es una lástima, porque Andrea Ducasse posee no sólo una voz de estirpe teatral sino también temperamento dramático, y es evidente que ha encarado su papel con ejemplar dedicación y entusiasmo.

En particular no puede el crítico pa-

sar por alto el triste ejemplo que un grupo de jóvenes actores que asistía al espectáculo recibió, durante toda la función, de Eduardo Espinosa, quien no debe olvidar que en teatro, una buena voz, como la suya, es sólo el material en bruto de un actor, y que una dicción correcta, entendible, es elemental.

Responsable último de estas deficien-

cias es Marcelo Lavallo, que ha dirigido el Teatro Lys con admirable superficialidad; porque dentro de un tono puramente externo y carente de vida interior, Lavallo logró —en líneas generales— una puesta de efectos plásticos y vocales de indudable belleza. Pero si el arte es vida, como en ella, lo que en él importa, ante todo, es el alma.

ARTE

En busca de un camino

Por CAMILO BOASSO

GALATEA ha reunido en una muestra a dos ceramistas que representan dos tendencias importantes del arte actual, algo así como el principio femenino y el principio masculino de la plástica: *Adelina Aberastury* y *Miguel Ingoglia*. Adelina Aberastury modela cacharros para cocinar en su cocina, y algunas muchachas que den vida a la empresa de condimentar la vida. Es un arte tosco, destinado a usos primarios. No son artículos de adorno. Ninguna concesión a lo suntuario. Tal vez sea lícito adornar la vida. Pero qué sentido tendría si primero no se lograra cocinarla. El modelado es basto, pero de ninguna manera grosero. Las tierras tostadas a las brasas, con su granulado natural y un poco de esmalte que dé algún brillo a la vida cotidiana, han alcanzado una extraordinaria riqueza y sutilidad de sentimientos. Aberastury desea encontrar las cosas simples, desartificializarse, desligarse de la fastidiosa "vida de sociedad"; beber caldo y aloja, en lugar de los egrios copetines. ¿A qué bueno utilizar indefinidamente la producción industrial, si al paso se empobrece la vida humana? Ingoglia va también en busca de formas primordiales, pero no las encuentra en la casa, sino en los menhires dejados por los antepasados. Despojadas de la concentración sacra de que estaban dotados al principio, son estudiadas sus formas a título de ecuación con la vida. ¿Qué tie-

nen las formas del pasado que cautivan a los presentes? Ser moduladas a la medida del ser humano que busca el futuro. Entonces hervía lentamente el anhelo de encontrar el camino de las matemáticas, como síntesis del dominio de la materia. El hombre avanzaba a su propio paso. Los centauros garababan cuatro patas corredoras para recorrer pequeños espacios. Ahora avanza a la velocidad con que se quema el combustible, lo que representa una considerable ventaja. ¿Pero, para qué? ¿Se tienen todavía metas que alcanzar? ¿Se va a impulsos de una finalidad humana, o la velocidad de hoy responde a la simple necesidad biológica y psíquica de quemar energías? En la era de la velocidad nos ha surgido una necesidad humillante: salir a caminar, hacer deportes, *para cansarse*. Ingoglia retoma las viejas formas de las piedras en las que se esbozó una forma "agrada", con la esperanza, al menos secreta, de concitar las fuerzas naturales hacia funciones humanas. Las curvas de Ingoglia responden a ecuaciones matemáticas; pero repentinamente las matemáticas dejan al descubierto signos sagrados. Las esculturas de Ingoglia son así imágenes de la situación espiritual del hombre presente: hace un siglo se profetizó la decadencia definitiva de la religión y su remplazo por las ciencias positivas. Hoy comenzamos a darnos cuenta en qué forma las ciencias reem-